

コンピュータ時代における 「書く」ことの意味

下野 健児

はじめに

中国で生まれた書は東アジア各国に伝播していく中で、その土地、地域の文化、風土の影響を受け、独自の発展をしてきた。しかし、今日のコンピュータ時代においては、各国の書文化が直面する共通の問題が明らかになってきている。一番の問題は、書文化の根源をなす、文字を「書く」ことの持つ意味が明らかに薄れてきていることである。欧米からペン、鉛筆の文化が入ってくるまでは、毛筆が筆記具の中心であったが、今日では文字を書く場合に使われる筆記具は、どの国においてもボールペン、鉛筆などの硬筆である。日常的に毛筆を使用することは専門の書家以

●
●
●
●
●

外考えられない。さらに言えば、キーボードを「打つ」、液晶画面に「触る」、マイクに「話す」ことで必要な文字、文章を作成することさえできるようになった。現在では、フォントのデザイナーがコンピュータ画面上で作り上げた文字が、街中の看板、書籍雑誌、商品広告、スマホ画面など、ありとあらゆる形で我々の日常にあふれている。今でもメモをとり、手紙を書くというように、文字を「書く」局面が無くなったわけではないが、次第に少なくなりつつある。それに比例するように、伝統的文化である書は人々にとってかけ離れた存在になりつつある。

中国文化圏では書は書法と呼ばれ、今日も数多くの書道家、書法愛好家が書に親しみ、二〇〇九年には、中国の文化、精神を代表する伝統芸術として、ユネスコ無形文化遺

産に登録された（日本書道も書家たちが中心となって登録を目指している）。中国では書文化はけして衰退してないと思われるであろうが、書文化をささえる底辺となる「文字を書く」状況は他国、たとえば日本の状況と変わらないであろう。書に関心があるのは一部の書法家、書法の愛好家のみであり、他の大多数の人々にとって書法はすでに「わからない」存在となっている。

本稿では、「多くの人にとって、書はわからないものになっている」という現状をふまえ、書を理解するためにもっとも重要であると思われる「書く」という運動に着目し、それはどのように形づくられ、どのように展開してきたのかを概観し、「書く」ということがコンピュータ時代にとどのような意味をもつか、その可能性について考察してみたい。

一 文字を「書く」ということ

文字とはそれを生み出した社会の約束事としての記号である。記号としての文字は、「書く」という動作以外にも様々な方法で形づくるのが可能である。古来、「描く」「塗る」「刻む」「刷る」など、様々な方法によって文字は形づくられてきた。過去においても、絵画的、装飾的な文字は数多く存在したし、印刷術の発展は同じ文字の形を大

量に複製することを可能にした。また、前述したように、現在、我々が日常的に目にする文字の大部分は、「書く」ことによってつくられたものではなく、デザインされた文字である。

一方、文字はいつのころからか、「書く」という方法でも形づくられるようになった。我々がここで問題とする書というものは、この「書く」という行為を前提として存在している。書を簡単に説明する場合に、私は次のような簡単な公式をよく用いる。

書Ⅱ「文字」を「書く」

もちろん、文字を書くことがイコール「書」になるわけではない。しかし、「書く」という行為は書においてもっとも根源的なものだ。

それでは、文字を「描く・デザインする」のではなく、「書く」とはどういうことなのか。それはどのように生み出されたのだろうか。

おそらくあらゆる民族の文字の起源を考えてみても、そのごく初期の段階においては「書く」ことよりも、「刻む」「描く」という方法で文字は形づくられたと考える方が自然であろう。正書（公式書体）と呼ばれているものは、その性格を考えるならば、もともととはその多くが「書く」文字の姿ではなかったはずだ。紀元前二二一年に秦を

建国した始皇帝が文字統一のために制定した小篆においても、現在残っている「泰山刻石」(図1)などの拓本を観察するたびに感じることであるが、これらの文字が石に刻された時に、実際に毛筆で書かれたものを忠実に石上に再現したものかどうかは疑問である。水平垂直軸、左右対称を基本とする点画の構成、青銅器に鑄込まれた金文に由来すると思われる、起筆部分の打ち込みや収筆部分の押さえや抜きなどをみせない均質な幅をもつ点画など、あまりにも人が毛筆で「書く」文字の点画の姿とはかけ離れた表現が用いられている。これらは、正書として、丁寧にデザインされ、装飾された文字と考えるとよいのではないだろうか。

では、「書く」文字はどのように生まれてきたのであろうか。

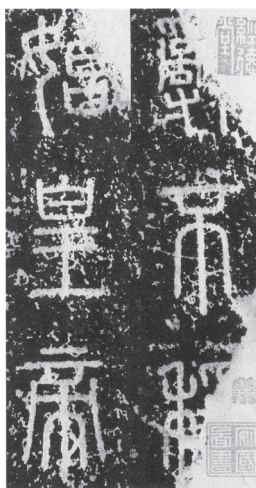


図1 秦 泰山刻石
(拓本、部分)
(三井文庫蔵)

「描く」から「書く」へ——速度への要求

今、例として甲骨文字の「象」

「馬」(図2)という文字を取り上げてみよう。甲骨文字は清朝末期に偶然にその存在が発見され、その内容の解説により殷時代後期の文字であることが明らかとなった。亀の腹甲や獣骨に卜占の内容を刻した甲骨文字は、発見当時からしばらくの間は最古の漢字として考えられてきたが、すでに文字として整理された段階にあるものとして、今日では甲骨文字をさらに遡る漢字の姿が追い求められている。

甲骨文字には、すでに後の秦時代に定められた小篆と変わらない姿まで整理された文字もあるが、一方でここに取り上げた「象」「馬」字のように、複雑な線條の組み合わせで作られた文字も少なくない。漢字造字法として、後漢の許慎が分類した六つの方法、六書の第一におかれる「象形」は、文字通り「物の形を象る」というものだ。甲骨文字の様々なかたちの中に、我々は漢字を生み出した古代中国の人々が文字に託した思いを想像することができるが、その中でも、象形文字は具体的な対象を単純な線の組み合わせで、より具象的に表現しようと試みられている。当然



図2 甲骨文「象」「馬」

のことながら、同じく四足の動物であっても、「象」という文字であれば象の、「馬」という文字であれば馬という動物の持つ特徴を的確に表現できていなければ、両者の区別はつかない。甲骨文字の「象」「馬」字には、古代の人々が対象となる動物をどのように区別し捉え、記号化してきたか、その観察眼の鋭さが現れているといえよう。しかしながら、この甲骨文字の「象」「馬」がどのように文字として形づくられたものかを、「書く」という行為と関連付けて考察してみると、さまざまな疑問が浮かびあがってくる。

毛筆で「書く」ということ

殷時代にすでに筆が存在していたことは、甲骨文字に「筆」字の初形である「聿」があることから明らかである。甲骨文字の中には、朱書されてまだ刻まれていない文字の例もごくわずか残されているようではあるが、殷時代に筆で筆写された文字資料はほとんど見つかつてはいない。今日、我々が毛筆で漢字を書写する場合には、その文字の構成要素である点画を、一連の動きの中で筆順どおりに書いていく（日本の学校教育では文字の筆順を基本的に一つに限定するが、筆順は必ずしも一つとは限らない）。甲骨文字の中でも比較的簡略化されたものに関しては、現在標準書体として用いられている楷書体の筆順などから推

測して、毛筆で書写することも可能である。しかし、ここで例として取り上げた「象」「馬」などのように、より複雑な要素を持った文字が、どのような手順で甲骨に刻まれ、形づくられ、このような形態になったのかを推測することは難しい。誤解をおそれずにあえて言うならば、甲骨に刻まれたこれらの文字は、我々が書写の時間にお手本を見て書いた文字のように、筆順にしたがって「書かれた文字」ではなく、「描かれた」文字、「刻まれた」文字だと考えられる。

しかしながら、文字として記録すべき情報量が増大していく中においては、「描かれた」文字の伝統を受け継ぐのみならず、状況に応じてより速く文字を記録する方法が求められた。これが「書く」という方法であったと考えられる。ここでは、甲骨文字の「象」「馬」が時代を経て、「書く」「刻む」から「書く」文字としてどのように形態を変化させ、書体Ⅱ「書く」ためのスタイルとして定着しているのかを考えてみたい。

甲骨文字の「象」「馬」の文字の形態、その構成要素は、同時に用いられているその他の文字と比較しても、より複雑なものとなっている。先人たちは、この文字を「書く」文字へと変換するために、「象」であれば「象」、「馬」であれば「馬」の特徴を表す必要最小限の要素（点画）を抽出し、それをより速く再現する方法として、「書く」と

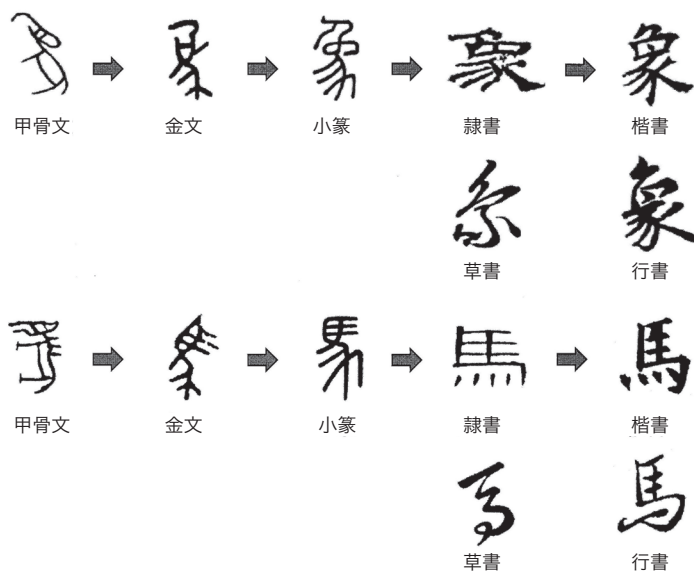


図3 書体の変遷

いう連続する運動の中に取り入れ、秩序づけることによって、「書く」ための文字を形づくってきたのである。

「象」「馬」という文字が、「書く」という行為の中でその後どのように展開してきたか。篆書から、隸書、草書、行書、楷書という書体の変遷を概観しながら確認してみよう(図3)。より速く「書く」という目的に応じて、点画が最低限必要なものにまで省略され、起筆から収筆までの連続する筆の動きの中で、順々に配置され整理構成されていった過程が確認できるであろう。

二 「正書」と「略書」

文字は情報を記録し伝達する記号である。しかし、文字を使用する目的、用途はいつも同じという訳ではない。今日においても、公式な文書(たとえば手書きの履歴書)などを書く場合には、楷書体で丁寧に書くことが求められる。楷書が現代の日本における正書(公式書体)であるからである。これに対して、急いでメモを取らなければならぬ時などには、当然、速く書くために楷書の点画をつづけ書き、省略した文字(略書(行書。人によつては草書、あるいはその人独自の省略文字)が用いられる。このような正書と略書という文字の使い分けは、おそらくどの文字体系にもみられるはずだ。後漢許慎の『説文解字序』には

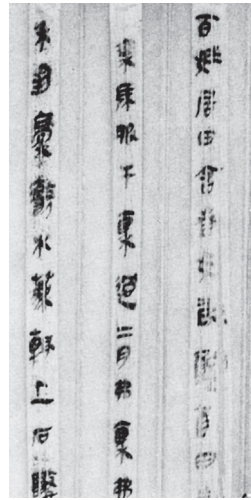


図4 秦 睡虎地秦簡（部分）
（湖北省博物館蔵）

「秦の八体」として、大篆、小篆、刻符、蟲書、摹印、署書、爰書、隸書があげられている。小篆は秦の正書（公式書体）、大篆はそのもととなったものであり、最後にあげられた隸書が略書（通行体）ということになる（刻符、蟲書、摹印、署書、爰書は特別な用途に用いられた装飾体。このことについては第三節で言及する）。

隸書は本来、略書として生まれたが、その書き方が普及し認知されるにつれて、略書として用いられるだけではなくその点画の形態が整理され、小篆に代表される正書の姿に近づけるために、ゆっくりと丁寧な「書く」文字へと再構成されていくことになる。ここにおいて、「書く」文字

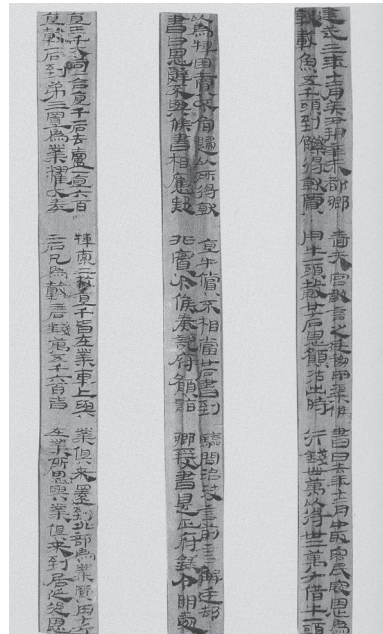


図5 漢 居延新簡（部分）
（甘肃省文物考古研究所蔵）

の中に「ゆっくりと丁寧に整えて書く」という大きな変化が生まれることとなった。「書く」正書としての隸書の登場である（図4・図5）。

さらには、この「書く」正書としての隸書が、碑石の上に「刻む」文字として表現され、後漢時代には数多くの隸書碑が建てられることになった（図6）。毛筆で書かれた点画の繊細な表情を、刃物を使って石に刻すことはむずかしい。たとえば、毛筆の穂先の動きや点画の肥瘦の微妙な変化、自由な構成法など、毛筆で「書く」ことによって生まれる独特の表現は、石の上に刻することは物理的に困難であるだけでなく、石に刻まれた正書に必ずしも必要な表現ではない。また、碑石に文字を刻むのは多くの場合、文

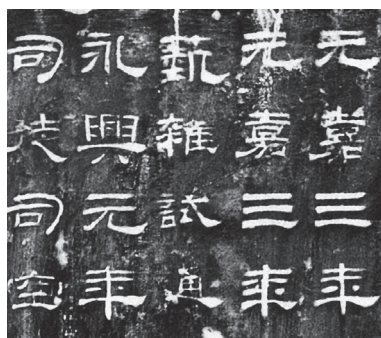


図6 後漢 乙瑛碑（拓本、部分）
（京都大学人文科学研究所蔵）

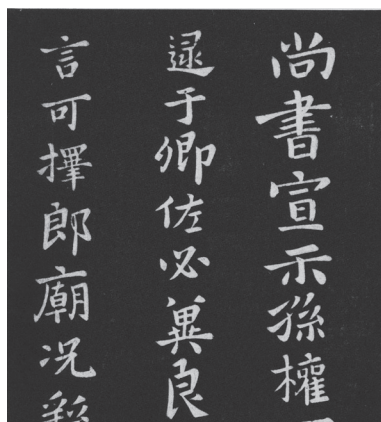


図7 魏 鍾繇 宣示表（拓本、部分）
（三井文庫蔵）

字を書いた本人ではなく、専門の工人である。毛筆で「書く」ことによって作られた文字は、石に刻まれるに際して、彼らが慣れ親しんだ伝統的な処理法、構成法によって改変が加えられ、石に刻まれる正書にふさわしい姿かたちとして表現されたとも考えられる。このようにして現れた新たな正書としての隷書のイメージが、逆に「書く」隷書の用筆法や運筆法にも影響を与えたであろう。

後漢末には、隷書から今日の行書、楷書が生まれ、以降、楷書は「書く」正書として竹や木の札（簡牘）、普及しはじめた紙に隷書にかわって書かれることになった。今日伝わっている三国時代魏の鍾繇（二五一―二三〇）（図7）、東晋の王羲之（三〇三―三六一。諸説あり）の小楷

書には、行書と共通する筆の動きによって形作られた、当時の「書く」楷書の姿を垣間見ることができる。その後、「書く」ための楷書は、東晋以降に隷書の場合と同様に、新たに碑石に刻まれる書体としての展開を示すことになる。ここでも石に「刻む」正書の伝統的な手法、技法が、あらたに石に刻まれる楷書にも応用され、その姿かたちに影響を与えたであろうことが推測される。唐の欧阳詢（五五七―六四一）、虞世南（五五八―六三八）、褚遂良（五九六―六五八）、顔真卿（七〇九―七八五）の石に刻まれた楷書は、学ぶべき楷書の典型として後世の「書く」楷書にも多大な影響を与えて今日に至っている（図8）。

一方で、略書の世界において「書く」という方法は「よ

り速く」という要求のもとでさらに簡略化が進み、漢代には、『説文解字序』に「漢興りて艸書有り」と記述されたように、篆書、隷書から草書が生まれた。後漢の時代（二五―二二〇）には、すでに草書が学習、鑑賞、収集の対象になっていたことが知られている。後漢の趙壹（生卒年不詳）が著した『非草書』^②には、当時張芝（生卒年

不詳」という人物が、草書の名人として多くの人にもてはやされ、人々が争って彼の草書を求めたという記述がみられる。

三 学ぶべき「書法」の確立

「書く」ことの展開において、王羲之の登場は重要な意味を持つ。彼が活躍した東晋時代に、篆、隸、楷、行、草の五つの書体が出そろったと考えられている。以降、王羲之の書法は歴代を通じて重んじられてきたが、その「書聖」としての評価を決定的にしたのが、唐の太宗、李世民（五九七―六四九）であった。彼の王羲之崇拜、作品収集によって、小楷「黄庭经」（図9）、行書「蘭亭序」（図10）、草書「十七帖」（図11）などに代表される、彼の「書く」



図8 唐 欧陽詢 九成宮醴泉銘
（拓本、部分）（三井文庫蔵）

ための書法がさらに大きな影響力をもって鑑賞され学ばれることとなった。また、六七二年には王羲之の書いた文字を集めて製作した行書「集王聖教序」（図12）が碑として刻され、これが規範（型）となって、以降の官吏たちの書法に大きな影響を与えたことも知られている。北宋の太宗の淳化三年（九九二）に勅命によって制作された『淳化閣帖』には、王羲之とその息子王献之（三四四―三八六）の書が多数収録され、『淳化閣帖』に始まる法帖（書の手本）の盛行によって、王羲之書法はさらに広まることになった。

垂拱三年（六八七）の写記がある孫過庭（六四八？―七〇三？）『書譜』は、王羲之書法を称揚する意図で書かれた書論である。冒頭では、後漢の張芝、魏の鍾繇とともに王羲之とその息子王献之が四賢として挙げられ、張芝、鍾繇がそれぞれ草書、真書（楷书）一体を専らとしたのに対して、王羲之はその両方に通じているとして評価する。また、同書で孫過庭は、「書とは何か」「書はどのように学ぶべきか」について論じている。

まず、「描く」文字と「書く」文字とを厳然と区別し、書において「書く」ことの重要性を強調した部分を取り上げてみよう。

八体の興るは、嬴正より始まる。其の来るや尚しく、厥の用や斯れ弘し。但、今古同じからず、妍質懸

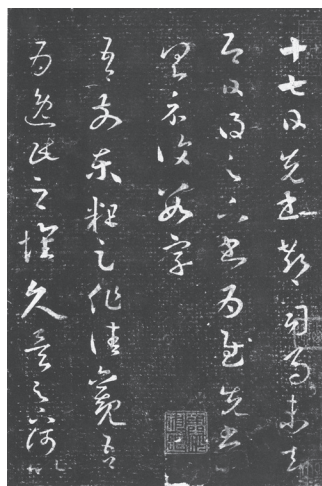


図11 東晋 王羲之 十七帖
(拓本、部分)
(京都国立博物館蔵)

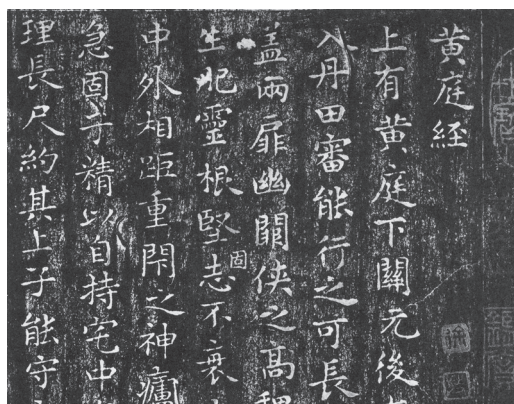


図9 東晋 王羲之 黄庭经 (拓本、部分) (個人蔵)

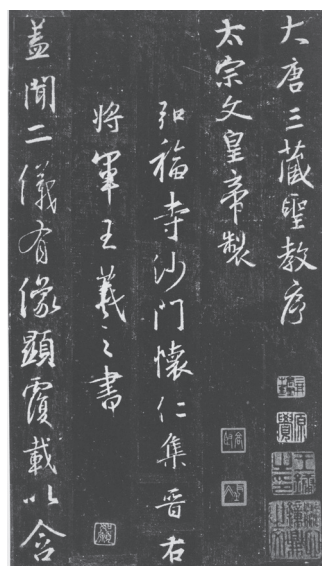


図12 王羲之 集王聖教序
(拓本、部分) (三井文庫蔵)

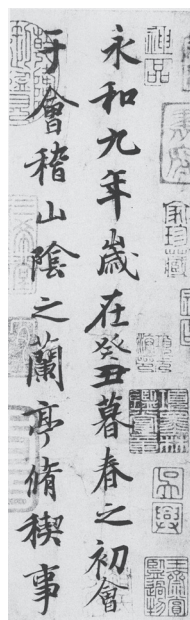


図10 東晋 王羲之 蘭亭序
(八柱第二本) (部分)
(北京故宮博物院蔵)

隔せるのみ。既に習ふ所に非ざれば、又た亦た諸を略す。復た龍蛇雲露の流、龜鶴花英の類有り。乍ち真を率爾に図し、或ひは瑞を当年に写す。巧は丹青に涉り、工は翰墨に虧く。夫の楷式に異なれば、詳らかにする所に非ず。

(秦の八体は嬴正(始皇帝)より始まつた。その来歴は長きにわたり、その用途も多岐にわたっている。ただ、今と昔では同じではなく、華美質朴の好みも大きく変化している(妍質懸隔)。これらはすでに書法として習うものではなくなっているもので、ここでは省略する。また、龍書、蛇書、雲書、露書、龜書、鶴書、花書、英書などの類は、その姿(真)を瞬間に画いたり、瑞祥をその時に写したりしたもので、その技巧は絵画(丹青)に属し、書法(翰墨)に属するものではない。書法の規範(楷式)ではないので、ここでは詳しく述べない。

ここで孫過庭は、書として学ぶべき書体はもはや古の秦の八体ではなく、楷書(真書)、行書、草書であることを宣言している。また、龍書、蛇書、雲書、露書などの雑体書は、絵画の技巧による裝飾文字であり、「描く」「デザインする」文字であって、「書く」文字ではないので、書法を学ぶ規範とはならないとしている。彼の考える「学ぶべき書の規範」とは、まさしく王羲之書法そのものであつ

たのである。

さらに、孫過庭は書において「書く」ことがいかに重要であるかを述べている。

夫の懸針垂露の異、奔雷墜石の奇、鴻飛獸駭の資、鸞舞蛇驚の態、孤岸頽峯の勢、臨危據稿の形を觀るに、或いは重きこと崩雲の若く、或いは輕きこと蟬翼の如く、これを導びけば則ち泉のごとく注ぎ、これを頓むれば則ち山のごとく安し。纖々乎として初月の天崖に出ずるに似、落々乎として猶ほ衆星の河漢に列するがごとし。自然の妙有に同じくして、力運の能く成すところに非ず。信に智巧兼ね優れ、心手双つながら暢び、翰虚しく動かず、下すに必ず由有り、一画の間、起伏を峯杪に変じ、一点の内、衄挫を豪芒に殊にすと謂うべし。況んや其の点画を積まば、乃ち其の字を成すと云いて、曾て傍ら尺牘を窺い、俯習すること寸陰もせず、班超を引きて以て辞と為し、項籍を援きて自ら満てりとし、筆に任せて体を為し、墨を聚めて形を成し、心は擬效の方に昏く、手は揮運の理に迷うをや。其の妍妙を求むるも、亦た謬ならずや。

ここで孫過庭は、まず張芝、鍾繇、王羲之、王献之たち能書が生み出した書の点画の様々な形態を自然界の形象にたとえている。たとえば、懸針は縦画の最後で針のように尖っているもの、垂露は縦画の最後を露が垂れているよう

な形に処理したもの。奔雷は雷のように最後をはねだした点、墜石は落下する石のような点というように。これらに共通して認められるのは、各々の点画の形状の内に、ある、次の点画へと連なる運動エネルギー（氣）の存在である。

「ある時は入道雲のように重々しく、ある時は蟬の羽のように軽やかに、ある時は泉からこんこんと湧き出る水のよう、ある時はどっしりとした山のように」。孫過庭は、

点画が組み合わされて出来上がった文字、その文字の連なりの中に、このエネルギー（氣）の流れを見ているといつてよいであろう。この生き生きとした氣の流れ（氣韻生動）で形づくられた点画の連なりこそが、王羲之の書に代表される彼の考える「書のかたち」なのである。それはどのようにして生み出されるか。「一画の間、起伏を峯杪に変じ、一点の内、衄挫を豪芒に殊にす」というのがこれにあたる。「峯杪」「豪芒」はともに毛筆の穂先のことであり、穂先の弾力を生かし、毛筆にかける圧力（筆圧）を微妙にコントロールすることによって一点一画に様々な表情が生み出されるのである。「其の点画を積まば、乃ち其の字を成す」（点画を積み重ねれば文字ができる）わけではないし、「筆に任せて体を為し、墨を聚めて形を成し」（筆にまかせ墨を塗らたくって文字の形にし）ても、それは孫過庭の考える「書」ではない。

また、真書（楷書）と草書の違いを述べた箇所では、

「真は点画を以て形質と為し、使転を情性と為す。草は転画を以て情性と為し、使転を形質と為す」と述べ、書を「点画」（かたち）とそれを生み出す「使転」（毛筆の運動）ということばを用いて説明している。このことから、孫過庭が書を考えるにあたって「書く」ということを如何に重要視していたかがわかるであろう。

四 「書く」ことの深化

連綿狂草書法の登場

唐代における王羲之を中心とする行草書法の流行は、学ぶべき理想形としての「王羲之の型」の追求へと向かうことになった。大多数の学書者の目的はいかに手本とする「王羲之の型」を再現するかにあったといつてよい。本来、正書（公式書体）に対する速写の要求から生まれた略書としての行草書は、後漢趙壹が『非草書』で批判した張芝の草書のように、ゆつくりと丁寧に書くものとなり、行草書本来の速写性を失い、言いかえれば学ぶべき規範として正書としての楷書に近い存在となった。このような行草書の流行に対して、略書本来の速写性に注目する動きが、唐代中期に出現し、「書く」ことに更なる深化をもたらした。張旭（生卒年不詳）、懷素（七三七？―？）による連

綿草、狂草の誕生である(図13)。

文字の形態を作り上げる毛筆の動きを大別すると、以下のようになる。

(a) 起筆から收筆へと一筆書きの要領で、紙面上を水平方向に連続する線運動。

(b) 上記の筆の動きにしたがって、様々な形態をもった点画を作り出すために垂直方向へかけられる上下運動(筆圧の変化)。

実際には、(a)(b)二つの運動が同時に組み合わせられて、一連の動きの中で点画は徐々に形づくられていくこととなる。

前後の点画(実画)をつなぐ部分(虚画)においても、毛筆は紙面上を連続して動いている(図14)。

王羲之書法に代表される従来の用筆運筆は、「型」とし

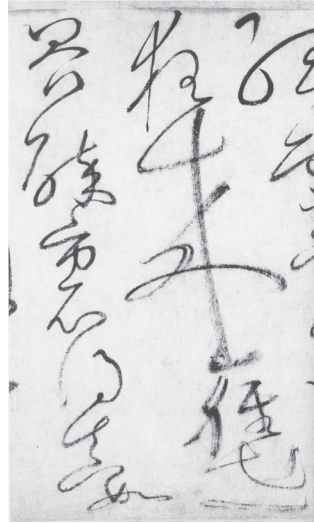


図13 唐 懷素 自叙帖(部分)
(台北故宮博物院藏)

て固定し独立した点画の様々な形状を次々とつくるために多度にわたる毛筆の抑揚変化が必要であった。これを点画の形状(面)をつくることを重視する筆の動きということで、「面的運動」と呼んでおこう。当然のことながら、一点一画を形づくる毛筆の速度は、比較的ゆっくりとしたものになる。

これに対して、張旭、懷素の狂草書法(図13)の特徴は、草

書が本来持っていた速写のための書体という特質をさらに推し進めたものである。そのためには、(b)の毛筆の上下運動(筆圧の変化)を一定にし、可能な限り(a)の運動を追求することが必要になる。点画と点画をつなぐ本来の虚画部分も、ある部分では一定の筆圧を保った毛筆の動きの中で、実線として連続して表現されることになる。これを点画の形状(面)をつくることよりも中状の点画(線)をつくることを重視する筆の動きということで、「線的運動」と呼んでおこう。

「面的運動」からより「線的運動」へと点画を形づくる毛筆の動かし方が分化したことは、以降、「書く」ことの

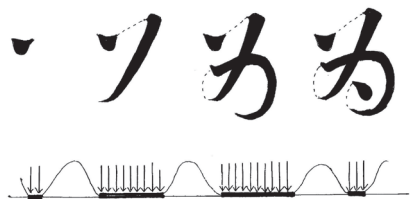


図14 模式図

歴史に多大な変化をもたらした。王羲之書法を中心とする「面的運動」による表現が、伝統的書法として大きな影響力を持ち続ける一方、狂草書法で試みられた「線の運動」による表現は、宋、元、明、清へと展開していく中で、行の変化、紙面構成などに多彩な変化を生み出すこととなる。また、唐末に日本に伝来したと考えられる狂草書法は、草書をさらに簡略化して生み出された今日のひらがな（女手）の発生にも大きな影響を与えた。平安時代を代表する古筆には、「線の運動」によって連綿（続け書き）された「かな」の姿を見ることができるといえる。

清の碑学派の書法

清朝に入って、「書く」ことにさらに新たな試みがなされることとなった。それまでは、書を学ぶ対象ではなかった古い時代の石に刻まれた文字が、新しい書を生み出すとする人々の注目する対象となった。碑学派の登場である。その背景には、新たな支配者となった清が漢民族に対しておこなった厳しい思想弾圧があり、その監視の目を避けるために学問の方向が過去の歴史文化の探求に向かったことがあげられる。その結果として、古代の文字資料が収集される中で、今まで注目されなかった石に刻まれた様々な文字の形態が、新鮮な感動をもって学書者に迎えられたのである。

従来の学書対象の中心は、王羲之書法に代表される毛筆で「書く」ための書法であった。手本として用いられるものには、実際に墨で書かれた墨跡本、摹（す）本（すきうつし）という方法で写し取られた複製本、手本となる書を板や石に刻んだ後に紙に写し取った墨拓本などがある。ここで用いられる墨拓本は、刃物で板や石に文字を刻むという段階で毛筆の微妙な表現を完全には再現できていないが、学ぶべき手本として墨跡本と同じようにとらえられていた。

一方、碑学派の人々が対象としたのは、石に刻まれた文字のかたちを紙に写し取った墨拓本である。刻まれた文字の姿には、毛筆の味わいを色濃く残した輪郭を持つものから、それらを完全に離れた輪郭を持つものまで、幅広い表現が見られる。あるものは刃物によるシャープな輪郭線の特徴とし、あるものは今日のゴシック体活字のように同じ太さ、幅をもった点画を特徴としている。また、年月の経過による破損、風化、摩耗などで刻まれた当初の輪郭から大きく変化したものも数多い。碑学派の人々は、従来の「書く」ことによって生まれた書とは異なった美しさを、これらの拓本の輪郭に囲まれた形状の中（輪郭の内部は何の力も加わっていない白い紙の地に過ぎない）に見出した。彼らは、輪郭で囲まれた点画を、毛筆で「書く」ことによって生まれたものと解釈し、その美しさを毛筆で「書く」ことによって表現しようとしたのである（図15、16）。

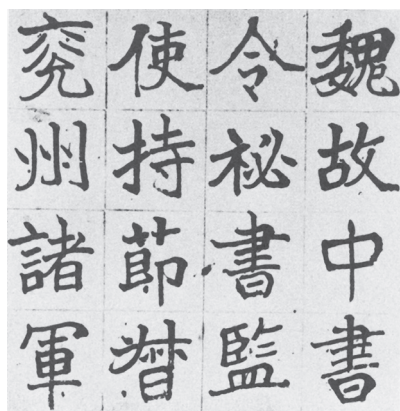


図16 清 潘存 臨鄭義下碑（部分）

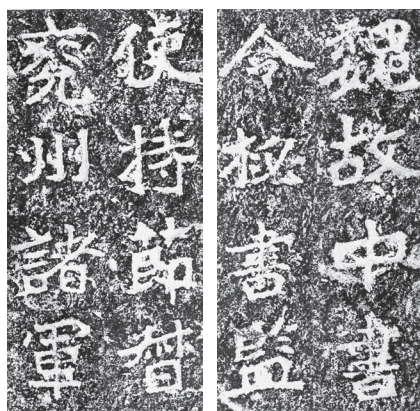


図15 北魏 鄭道昭 鄭義下碑
（拓本、部分）（個人蔵）

当然のことながら、このような輪郭をもつ文字の姿かたちを毛筆で再現しようとするならば、従来の伝統的書法で用いられた「書く」ための筆使い、筆運びだけでは難しい。様々な形状をもつ輪郭で囲まれた点画の形状を再現するために、新たな毛筆の用い方が試行錯誤され、上述した(b)点画（面）を形づくる運動はより複雑さを増すこととなった。

以降、書の世界では王羲之書法の伝統を保持しつつも、新たに「書く」ことに対して様々な表現が試みられ、今日の多彩な作品を生み出す結果に至っている。

五 コンピュータ時代の「書のかたち」

——まとめにかえて

これまでの節では、「書く」という行為に焦点をあてて、書の歴史の中で文字がどのように書かれてきたか、先人たちが「書く」ことに何を表現しようとしてきたのかを考察してきた。しかし、はじめに述べたように、現代人にとっては、もはやこの「書く」という行為がどのような特質をもった運動であるのかを理解されなくなっている。

先に発表した、「書のかたち」という小論の中では、現代人にとって毛筆で「文字を書く」という行為「書のかたち」を形づくる運動そのものが理解できなくなったこと

の原因として、以下の三つをあげた。

- (a) 日常目にする文字の形の変化
- (b) 現行の書教育方法の問題
- (c) 筆記具の変化

(a) についていえば、我々の文字の学習は、まず手本となる文字の形態を見ることから始まる。我々は、目の前にすでに形として存在する文字を模倣することによって、文字を覚えていくのである。当然のことながら、生活の中で日々目にする文字の形態が我々の書く文字のイメージに大きな影響を与えることになる。現代において日常目にする文字はその多くが、明朝体、ゴシック体に代表されるように、デザインされたものであり、「書く」ことによって作られた「書く」ための文字ではないことがあげられる。

(b) については、学校教育では識字教育が中心となり、楷书（日本では、それに加えて楷書にあわせ楷書化したひらがな、カタカナ）の書き方を学習してはいるが、これらは正書（公式書体）であり、「ゆつくりと丁寧に」書くことが求められ、行書体や草書体の特色である「より速くなめらか」に書くという方法は教えられないままであること。したがって多くの人々にとっては、「書く」ための楷書においても必要とされる、文字を形づくる運動そのものがあり理解できないまま、文字の形を模倣するだけになっていることが多いということがあげられる。

(c) については、本稿で問題としている文字を「書く」という行為において、漢字を生み出した中国、それを受け継いだ日本では、毛筆という筆記具の特性が重要な役割を果たしていた。ペンや鉛筆などの硬筆とは違い、柔らかい穂先の弾力を利用したリズムカルな書写運動が、より多彩な表現を可能にしたと考えられるからである。しかしながら、今日の生活ではより簡便な筆記具である硬筆の使用が日常的となり、扱いに一定の技術を必要とする毛筆は顧みられなくなっている。

文字は確かに記号であるが、文字を「書く」ということは記号の形を写すということではない。書の法則、「書のかたち」のつくり方にしたがって、起筆から収筆への一連の運動の中で点画を組み立てていくことであつた。しかし、この運動の原理を理解できず、文字を「かたち」としてとらえられない人にとっては、文字は単なる記号にしかすぎない。「文字は意味が通じればそれでよい」と考える人にとっては、筆順など問題ではない。「口」という漢字の楷書体と、方形「口」との区別をする必要もないのである。今日、我々の日常を取り巻く文字の姿かたちを考えると、コンピュータ時代の文字というものは、人が手で「書く」文字ではなく、機械（人工知能）にとってより認識可能な文字ということになるのであろう。「書く」文字で重

要視される個性をできるだけ排除しデジタル化する方向へと、文字はますます「書く」という造字法から離れていくように思われる。では、「書く」ということは、個人を固定する手段としてのサインのような形でしか残らないのであろうか。このように考えると、書の将来に悲観的にならざるをえない。書はもはや東アジアの伝統文化として、一部の愛好家同士のみがほそそと楽しむだけのものになるのだろうか。

「書は人なり」

中国文化圏で絶大な支持を得る武侠小説作家、金庸の代表作の一つである『笑傲江湖』には、琴棋書画それぞれに通じた武技の使い手四人（江南四友）が登場する。ここで

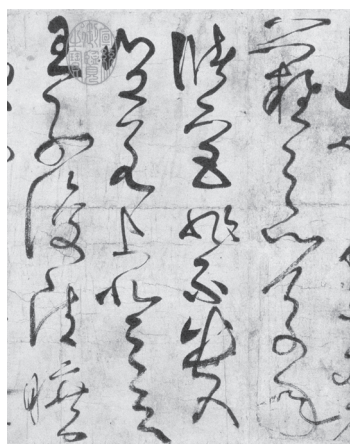


図17 唐 張旭 古詩四帖（部分）
（遼寧省博物館蔵）

は、千本もの毛筆の毛先が擦り切れるほど書法を修練した禿筆翁（三莊主）が唐の張旭「率意帖」を拡げて見せられる場面を引用してみよう。参考図版として、伝張旭「古詩四帖」（図17）をあげておく。

帖の上に書かれた草書はすべて拡げられ、まるで武林の高手が軽功をくりひろげ、高く跳び上がったりに地に伏せたりするように、その動きは迅速であったが、いささかも優雅な趣を失ってはいなかった。……

禿筆翁は右手の人差し指を伸ばし、率意帖の筆路にしたがってその一筆一画を無我夢中で空中になぞり書きをしはじめた。

（中略）

禿筆翁は、「韓愈は張旭を品評して、『喜怒窘窮、憂悲愉佚、怨恨思慕、酣醉無聊。不平の心を動かす有らば、必ず草書に之を発す』と言った。張旭こそまさしく我がとみがらだ。不平が心に動けば、それを草書で表現することによって昇華させた。これは剣を揮うのと同じだ。こんな愉快なことがあるか」と言い、指をあげてまた空中で文字をなぞり始めた。しばらくして向問天に言った。「おい、もう一度拡げて見せてくれ」（筆者訳）。

禿筆翁が狂草の祖とされる唐の張旭の作品を鑑賞する場面であるが、ここで注目すべきは、禿筆翁が右手の人差し

指を伸ばし、張旭の書の筆路にしたがつて、その一筆一画を無我夢中で空中になぞり書きをするところだ。筆路とは、第一字目の起筆から最終の文字の収筆にいたる毛筆の紙面上での動きを指す言葉である。張旭は喜怒哀楽など心が動かされることがあれば、それを草書で表現した。しかし、完成した書作品は、すでに動きを止めたかたちである。禿筆翁は筆路を目でたどり、指を動かすことによって、実際に毛筆を使っているのではないが、張旭の「書のかたち」に表れた筆の動き、筆の穂先の反発力、穂先と紙との摩擦などを、あたかも毛筆で再現しているかのように感じているのである。張旭の身体の動きと自身の体の動きを同調させ、追体験することによって、そこに剣術に通じる動きを読み取り、「書のかたち」の中にあらわれた張旭と会話しているのだ。「書は人なり」「書はその人をあらわす」という言葉は、まさこのような体験によって感じることのできるものなのである。「書のかたち」の中に表れているのは、その人の人格などというものではなく、その書を生み出した筆者の息づかいであり、身体の運動なのだ。

コンピュータ時代の今日においても、活字で書かれた手紙より手書きの手紙に、より親しみを感じるといふ人は多い。広告などのデザイン文字の中にも、あえて筆文字に似せてデザインされた文字が使われていることもある。「書

く」ことによって形づくられた文字に、デザインされた文字には感じるができない何か、画一なものではなく個性的な表現を見出しているのであろう。それは、DNAに刻みこまれた「書く」ことの記憶なのかもしれない。

デザイン文字全盛の今日、「書く」ことの意味がわからなくなっている時代だからこそ、文字を「書く」ということがもたらす感覚、「書のかたち」の中にその運動性を読みとるといふ鑑賞方法は、現代の人々にとって新しい「表現法」「ものの見方」として受け入れられる可能性があるのではないだろうか。それは、伝統的な書法芸術に多くの人々の関心を取り戻すことだけでなく、書法の枠をこえた新たな表現の可能性を広げることにともつながる。そのためには、書法家、教育者、研究者など書法に関わる者が、「書く」ことの面白さ、書作品を鑑賞することの楽しさを伝えていく努力をしなければならない。

はじめて毛筆を手にした時の感覚、毛筆に墨をつけて紙の上に下した時の感触、毛筆をぐるぐる回転させて落書きした時の楽しさを、我々は忘れてはいないか。

注

〈1〉 今日中国文化圏では、書を「書法」ということばで表現する。文字どおりに解釈すれば、「書の法」すなわち

「書き方の法則」ということになるであろう。しかし、「画法」ということばがもつばら絵画の描き方という意味であり、絵画そのものを指すものではないのに対して、「書法」ということばは書そのものを指すものでもある。「書く」という行為自体が、できあがった作品の鑑賞にも関わる書の本質なのである。

〈2〉後漢、趙壹『非草書』（唐、張彦遠『法書要録』所収）。

本文の内容は、本来、速写を目的としていた草書が、ゆっくりと書かれるものになっていた状況を非難したものの。

〈3〉唐、孫過庭『書譜』真蹟本。

「八體之興、始於嬴正。其來尚矣、厥用斯弘。但今古不同、妍質懸隔。既非所習、又亦略諸。復有龍蛇雲露之流、龜鶴花英之類。乍圖真於率爾、或寫瑞於當年。巧涉丹青、工虧翰墨。既異夫楷式、非所詳焉。」

〈4〉雑体書には大別して二つの意味があり、一つは一作品中にさまざまな書体を交えて書いたもの。もう一つは装飾字体をいう。龍書、蛇書、雲書、露書など、動物や自然現象のかたちを文字の造形に取り込んだもので、中国南北朝時代に流行した。日本に伝わった南朝齊の蕭子良『古今篆隸文体』には、龍書、龜書など四十三種が図示されている。

〈5〉唐、孫過庭『書譜』真蹟本。

「觀夫懸針垂露之異、奔雷墜石之奇、鴻飛獸駭之資、鸞舞蛇驚之態、孤岸頽峯之勢、臨危據稿之形、或重若崩雲、或輕如蟬翼、導之則泉注、頓之則山安。纖々乎似初月之出天崖、落々乎猶衆星之列河漢。同自然之妙有、非力運之能

成、信可謂智巧兼優、心手雙暢、翰不虛動、下必有由、一畫之間、變起伏於峯杪、一點之內、殊衄挫於豪芒。況云積其點畫、乃成其字、曾不傍窺尺牘、俯習寸陰、引班超以爲辭、援項籍而自滿、任筆爲體、聚墨成形、心昏擬效之方、手迷揮運之理。求其妍妙、不亦謬乎。」

〈6〉下野健兒「書のかたち」『花園大学日本文学論究』第

二号、二〇〇九年、一一一五頁。

〈7〉唐、韓愈『送高閑上人序』

「往時張旭善草書、不治他技。喜怒窘窮、憂悲、愉佚、怨恨、思慕、酣醉、無聊、不平、有動於心、必於草書焉發之。觀於物、見山水崖谷、鳥獸蟲魚、草木之花實、日月列星、風雨水火、雷霆霹靂、歌舞戰鬥、天地事物之變、可喜可愕、一寓於書。故旭之書、變動猶鬼神、不可端倪、以此終其身而名後世。」

〈8〉金庸『笑傲江湖（肆）孤山梅莊』新修文庫版（二〇〇五年）、電子版（二〇一四年）、台北・遠流出版。

「帖上的草書大開大闔、便如一位武林高手展開輕功、竄高伏低、雖行動迅捷、卻不失高雅風致。……」

「那禿筆翁伸出右手食指、順著率意帖中的筆路一筆一劃的臨空鉤勒、神情如醉如痴、……」

「禿筆翁道、『韓愈品評張旭道：『喜怒窘窮、憂悲愉佚、怨恨思慕、酣醉無聊。不平有動於心、必於草書焉發之。』此公正是我輩中人、不平有動於心、發之於草書、有如仗劍一揮、不亦快哉！』提起手指、又臨空書寫、寫了幾筆、對向問天道：『喂、你打開來再給我瞧瞧。』」

図版出典

- 図 1 『世界美術大全集 東洋編 2 秦・漢』小学館、一九九八年
- 図 4 『世界美術大全集 東洋編 2 秦・漢』小学館、一九九八年
- 図 5 『世界美術大全集 東洋編 2 秦・漢』小学館、一九九八年
- 図 6 『世界美術大全集 東洋編 2 秦・漢』小学館、一九九八年
- 図 7 『中国法書選 11 魏晋唐小楷集』二玄社、一九九〇年
- 図 8 『中国法書選 31 九成宮醴泉銘』二玄社、一九八七年
- 図 9 『中国法書選 11 魏晋唐小楷集』二玄社、一九九〇年
- 図 10 『中国法書選 15 蘭亭叙〈五種〉』二玄社、一九八八年
- 図 11 『中国法書選 14 十七帖〈二種〉』二玄社、一九八八年
- 図 12 『中国法書選 16 集字聖教序』二玄社、一九八七年
- 図 13 『中国法書選 43 自叙帖』二玄社、一九八九年
- 図 15 『中国法書選 22 鄭義下碑』二玄社、一九八八年
- 図 16 『現代臨書体系 3 中国 III—北魏・隋』尚学図書、一九八四年
- 図 17 『書の宇宙 9 言葉と書の姿・草書』二玄社、一九九七年